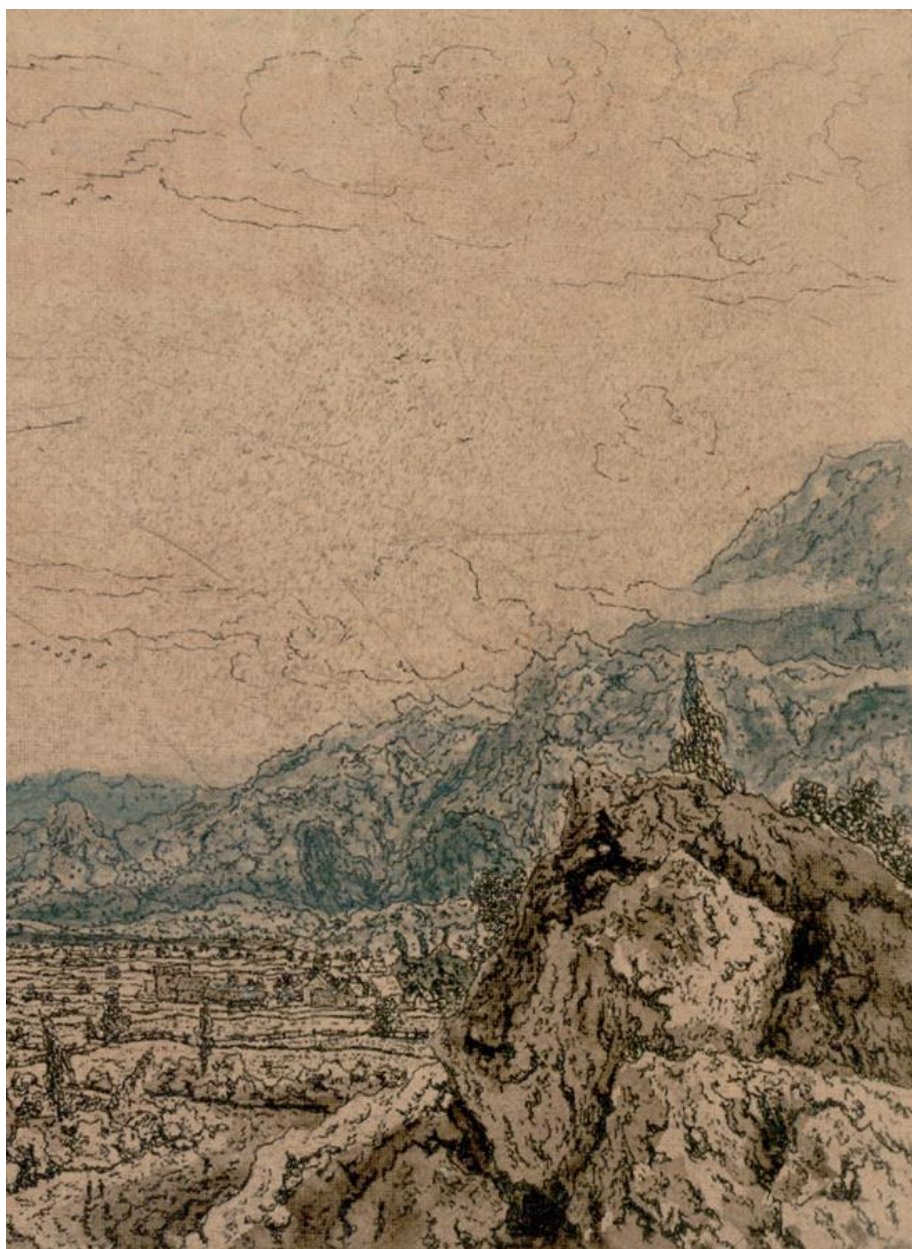




TRABAJO FIN DE GRADO
HÉRCULES SEGHERS Y EL ROMANTICISMO ALEMÁN



GRADO EN CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES – UNIVERSIDAD DE
SEVILLA – CURSO 2017/2018

AUTORA: CLARA MARTÍNEZ PASTOR

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES – UNIVERSIDAD DE
SEVILLA – CURSO 2017/2018

TÍTULO: HÉRCULES SEGHERS Y EL ROMANTICISMO ALEMÁN

AUTORA: CLARA MARTÍNEZ PASTOR

TUTOR/A: FRANCISCO JAVIER CORNEJO VEGA

Vº. Bº. DEL TUTOR:

ÍNDICE:

I: INTRODUCCIÓN.....	p.5
II: DESARROLLO DEL TRABAJO.....	pp. 6 - 3
1. HERCULES SEGHERS.....	pp. 6 - 7
2. OBRA DEL AUTOR.....	pp. 7 - 27
2.1 SELECCIÓN DE ESTAMPAS.....	pp. 8 - 11
2.2 ESTUDIO DE LAS ESTAMPAS SELECCIONADAS.....	pp. 12 - 27
3. HÉRCULES SEGHERS Y EL ROMANTICISMO ALEMÁN.....	pp. 27 - 30
III: CONCLUSIONES.....	p. 31
IV: BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA.....	p. 32
V: ANEXOS.....	pp. 33 - 68
1. ANEXO A: MATERIALES Y TÉCNICAS.....	pp. 33 - 68

I: INTRODUCCIÓN

En este trabajo se tratará el estudio técnico-material de una selección de la obra del autor Hércules Seghers, del cual se ofrece una pequeña retrospectiva sobre su vida, así como de su estilo artístico y la situación política de la época en la que vivía.

Todo esto se lleva a cabo con la finalidad de demostrar que la obra de Seghers tiene una gran influencia sobre el romanticismo alemán, centrándose concretamente en David Caspar Friedrich y su obra como representante de dicha corriente.

Para ello se ha seguido una metodología de estudio e investigación, recopilando todos los datos posibles sobre la obra de Seghers, para lo que se ha realizado la traducción del catálogo editado por el Rijk Museum, así como una selección de su amplia obra en la que se recopilan las características más significativas de la misma.

Del mismo modo se presenta una pequeña introducción al romanticismo alemán como movimiento artístico, así como un resumen acerca de Friedrich y su obra.

El motivo por el cual se ha decidido realizar el presente estudio es tanto por el interés técnico-material de su obra, como iconográfico. Además de que se trata de un autor bastante interesante en este ámbito, se presenta como un posible antecedente de uno de los mayores movimientos artísticos de todos los tiempos, hecho que se desconoce y del que apenas se encuentra información. Por lo que establecer una relación entre la obra de Seghers y la de Friedrich, se presenta como un campo desconocido y, en mi opinión, de gran interés para la historia del Arte.

II: DESARROLLO DEL TRABAJO

1. HERCULES SEGHERS

Hércules Peitersz Seghers (1589/90 – 1638) grabador y pintor holandés, nacido en Haarlem, fue hijo de Pieter Seghers (hacia el año 1564 – 1611/12) y de Cathelijne Hércules (fallecida después de 1618), tuvo dos hermanos, el mayor, que murió antes de nacer Hércules y del cual se desconoce su nombre, y Laurens (1592/93...), su hermano menor.¹

Sus padres formaron parte de los refugiados que por ese entonces huyeron del sur de los Países Bajos a causa de la situación social del momento. Los Países Bajos se encontraban divididos en dos, debido a la conocida guerra de los 80 años (1568 – 1648), en la que el norte del país, donde encontramos a los miembros protestantes, se rebeló contra la monarquía española, mientras que, en el sur, las convicciones católicas permanecían y se defendía el mantenimiento bajo la Corona española.

H. Seghers creció siguiendo el oficio de su padre, que era un importante comerciante de arte. Gracias a esto estuvo trabajando para Gillis Van Coninxloo, reconocido como uno de los primeros autores del paisajismo flamenco. Fue a partir de entonces cuando H. Seghers descubrió su pasión por el arte.

Desde 1590 hasta 1612 estuvo viviendo en Ámsterdam, no obstante, tras la muerte de su padre, vuelve a Haarlem, donde fija su residencia y se registra como maestro en el gremio de St. Luke (San Lucas, patrón de los pintores) en 1612.

Dos años después de esto se muda con su hermano a Ámsterdam, donde tiene lugar el nacimiento de su hija Nelhetje Hércules (1613/14 – después de 1618), de la que se hizo cargo junto a su esposa Anna Van der Bruggen, con la que contrajo matrimonio en 1514 en la iglesia de la reforma.

Tras la boda volvió a Haarlem estableciéndose allí como pintor durante 24 años. Del mismo modo, seguía trabajando de comerciante, lo que le permitió llevar una vida acomodada, siendo al mismo tiempo un miembro importante de la congregación luterana.

¹ Estos datos biográficos y los que a continuación se citan, se han obtenido del estudio más completo de los realizados hasta el día de hoy sobre el artista, que es el catálogo realizado por el Rijks Museum con motivo de la exposición de las obras de este autor. HUIGEN LEEFLANG, et,al, “Hercules Segers: catalogue” en *Hercules Segers painter etcher*, vol. I Amsterdam: Rijksmuseum, 2017.

Finalmente, en 1631, se traslada a la Haya hasta 1633, cuando vuelve a Amsterdam, donde pasa sus últimos años de vida como artista hasta 1638. Se sabe que volvió a casarse, ya que hay recogido un documento que acredita a Cornelia de Witte como viuda de Seghers en 1638.

Aunque hay escritos que lo catalogan como un excelente pero incomprendido artista que se sumió en la pobreza encontrando así una muerte trágica, así aparece en los escritos de su contemporáneo Van Hoogstraten, sabemos que esto no es cierto, ya que como se ha mencionado antes, Seghers mantuvo su oficio como comerciante durante toda su vida, logrando así un estatus social y económico bastante elevado, lo cual le permitió llevar una vida acomodada incluso en los momentos de crisis.

Con respecto al ámbito artístico podemos decir que hay quienes lo catalogan como un artista de gran influencia sobre sus contemporáneos, afirmando como prueba de ello que el propio Rembrandt lo consideraba el artista más interesante de su tiempo, del cual se nutrió, por lo que podemos encontrar similitudes entre los grabados de ambos.

2. OBRA DEL AUTOR

La obra conocida de H. Seghers fue realizada entre finales del S.XVI y principios del S. XVII.

Reconocido como uno de los artistas más misteriosos y experimentales de la Edad de Oro del arte flamenco, se le conoce un conjunto de obras relativamente pequeño de las cuales 19 son pinturas y 84 estampas². No obstante, siguen haciéndose nuevas atribuciones.

Muestra, en la mayor parte de su obra, paisajes de infinita profundidad que, realmente, nunca había visto, ya que no tomaba apuntes del natural, (práctica habitual que aparece más adelante en los creadores románticos) sino que eran producto de su imaginación, poseyendo un estilo único para su época, utilizando las técnicas de punta seca, aguatinta y aguafuerte, ya fuesen combinadas o por separado.

Si bien es cierto que el arte flamenco fue apreciado en su momento, alcanza su mayor auge, gracias al coleccionismo y la decoración, en el S. XVIII.

Aunque fue un artista bastante reconocido en su momento, se conservan muy pocas obras y todas ellas diferentes. Lo que más abundan son las estampas grabadas, que podemos

² Sin embargo y desde mis conocimientos, creo que no ha sido reivindicado y difundido lo suficiente en la actualidad, al menos en el ámbito que conozco, es por tanto este uno de los motivos que me ha suscitado la curiosidad por este autor y su obra.

clasificar en diferentes grupos, a saber: religiosos, paisajes, ruinas y algunos de veleros, caballos, libros y calaveras. Todas y cada una de sus estampas son diferentes entre sí, ya que una de las características de este autor es que de una estampación a otra cambiaba o modificaba la plancha, el soporte (en su formato, color, material), la tinta, etc, o añadía color sobre la estampa.

Por este motivo, se hará una selección de entre sus estampas para proceder al análisis técnico-material e iconográfico de las mismas.

2.1. SELECCIÓN DE ESTAMPAS³

Como se ha mencionado anteriormente, y dada la variedad y magnitud de la obra gráfica de este autor, se procede a continuación a la selección de las estampas que van a ser objeto del presente estudio.

Para ello se seguirá la nomenclatura y clasificación del catálogo realizado por el Rijks Museum, *Hercules Seghers painter etcher*, para así facilitar la búsqueda de los mismo en caso de querer consultarlos.

Se han seleccionado dos grupos de estampas: uno con todas las variantes del paisaje *The enclosed valley (El valle cerrado)* y otro con las variantes del titulado *Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south (Ruinas de la Abadía de Rijnsburg desde el sur)*. En ambos casos se dan cambios en el tamaño de la plancha, se utilizan diferentes soportes y diferentes tintas y pinturas a la hora de preparar el soporte, estampar y dar el acabado final.

Este es el cuadro de las 22 estampas correspondientes al primer grupo:

HB 13: THE ENCLOSED VALLEY
HB 13 I: AGUAFUERTE
A: <i>The enclosed valley</i> , 108 x 194 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
B: <i>The enclosed valley</i> , 108 x 192 mm, The Cleveland Museum of Art
C: <i>The enclosed valley</i> , 107/108 x 193/192 mm, Städel Museum

³ Para más información sobre esta selección, consultar el Anexo A: Materiales y técnicas.

D: <i>The enclosed valley</i> 109 x 194 mm, Kupferstichkabinett, Hamburger Kunsthalle
E: <i>The enclosed valley</i> , 110 x 192 mm, The British Museum
F: <i>The enclosed valley</i> , 107 x 192 mm, Allen Memorial Art Museum
G: <i>The enclosed valley</i> , 108/109 x 192 mm, Musée du Louvre
H: <i>The enclosed valley</i> , 108 x 192/193 mm, Graphische Sammlung Albertina
I: <i>The enclosed valley</i> , 111 x 186/191 mm, Kupferstich-kabinett, Staatliche Kunstsammlungen
HB 13 II: AÑADIDOS CON PUNTA SECA (LÍNEAS PARALELAS Y DIAGONALES)
K: <i>The enclosed valley</i> 103/104 x 190/188 mm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
L: <i>The enclosed valley</i> , 104 x 183 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
M: <i>The enclosed valley</i> , 105/106 x 187/186 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
N: <i>The enclosed valley</i> , 110 x 183/185 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
O: <i>The enclosed valley</i> , 99/97 x 143/142 mm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen
P: <i>The enclosed valley</i> , 108/109 x 190/189mm, Bibliotheque nationale de France
Q: <i>The enclosed valley</i> , 104/105 x 184/183 mm, Bibliotheque nationale de France
R: <i>The enclosed valley</i> , 107/108 x 187/186 mm, Washington DC, National gallery of Art

HB 13 III: AÑADIDOS EN PUNTA SECA (SOMBREADO)
S: <i>The enclosed valley</i> , 107 X 189/188 mm, The British Museum
T: <i>The enclosed valley</i> , 103 x 181 mm, Musée du Louvre
U: <i>The enclosed valley</i> , 107/108 x 184/184 mm, Graphische Sammlung Albertina
HB 13 IV: PERFORACIONES
V: <i>The enclosed valley</i> , 103 x 191/192 mm, Wallraf-Richartz-Museum
W: <i>The enclosed valley</i> , 102/103 x 188/189mm, Kupferstich-kabinett, Staatliche Kunstsammlungen

Este es el cuadro de las 14 estampas correspondientes al segundo grupo:

HB 46: RUINS OF THE ABBAY OF RIJNSBURG FROM THE SOUTH
LARGE VERSION
A: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 193/192 x 315/312 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
B: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 200/201 x 319/316 mm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
C: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 201/200 x 318 mm, The British Museum
D: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 194/192 x 294/293 mm, Bibliothèque nationale de France
E: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 180 x 293 mm, Bibliothèque nationale de France

F: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 178/179 x 298/299 mm, Graphische Sammlung Albertina
HB 47: RUINS OF THE ABBAEY OF RIJNSBURG FROM THE SOUTH
SMALL VERSION
HB 47 I: Estampación sobre lino.
A: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 96/97 x 175 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
B: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 94 x 162 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
C: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 95 x 173/171 mm, Cincinnati Art Museum
D: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 99/100 x 174/172 mm, Washington DC, National Gallery of Art

HB 47 II: Estampación sobre papel con añadidos en punta seca.
E: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 101 x 175/174 mm, Kupferstich-kabinett, Staatliche Kunstsammlungen
F: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 96 x 169 mm, Bibliotheque nationale de France
G: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 98 x 173 mm, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg
H: <i>Ruins of the Abbey of Rijnsburg from the south</i> , 92 x 153/154 mm, Oxford, Ashmolean Museum

2.2. ESTUDIO DE LAS ESTAMPAS SELECCIONADAS

Seghers utiliza las técnicas del aguafuerte, el aguainta y la punta seca en sus estampas, no obstante, en las estampas seleccionadas para el presente estudio, solamente aparecen la técnica del aguafuerte y la de la punta seca.

A continuación, se explicarán estas tres técnicas.

AGUAFUERTE⁴

Se considera que el grabado al aguafuerte nace al mismo tiempo en Italia y Alemania, a principios del siglo XV, generalizándose plenamente en el siglo XVII.

La técnica del aguafuerte toma su nombre del ácido llamado <<aguafuerte>> (ácido nítrico), que se utiliza para corroer el metal en que se graba. Se incluye dentro de las técnicas calcográficas o en hueco (llamadas así porque la tinta se deposita en un hueco abierto por el ácido) y dentro de las llamadas técnicas húmedas o indirectas, esto es, aquellas en las que el trazo se realiza sobre una plancha de metal previamente barnizada; posteriormente el trazo es corroído por el ácido y de ahí pasa a la estampa.

En el proceso del grabado al aguafuerte, al hacer el trazo con una punta metálica sobre una plancha previamente barnizada, el barniz que cubre el trazo se levanta, lo que permitirá su corrosión en contacto con un mordiente.

El mordiente debe abrir un surco suficientemente profundo en la plancha para que pueda retener la tinta que, por la presión del tórculo o la prensa, se trasladará al papel.

La principal cualidad de esta técnica es la facilidad de trazo sobre el barniz, lo que la hace muy dúctil y sencilla, permitiendo una gran plasticidad en términos de dibujo. Se caracteriza por un trazo vibrante que permite una amplia variedad de posibilidades, tanto descriptivas como expresivas, en cuanto a formas, texturas, detalles, valores tonales, etc., que al estar grabadas en hueco sobre planchas de metal adquieren un relieve táctil y visual en la estampa con las calidades propias del grabado calcográfico.

Con respecto a la tipología, la plancha del aguafuerte puede ser de diferentes metales; los más comunes son el hierro, el zinc y, preferentemente, el cobre.

⁴ GARRIDO COCA, *Grabado: procesos y técnicas*, Madrid: Ediciones Akal, 2014.

El tipo de grabado resultante está determinado principalmente por el metal, ya que la dureza de cada uno determina los procesos y los resultados. Del mismo modo, los mordientes (antiguamente ácidos) influyen en la calidad de la línea mordida, la duración del proceso de corrosión, su profundidad y extensión, así como la permanencia del trazo grabado sobre la plancha.

En el grabado al aguafuerte sobre plancha de hierro, la línea grabada es algo áspera, pero permite variedad de texturas, y como la matriz es de gran dureza emite largas ediciones.

Cuando se hace sobre plancha de zinc, la línea es vibrante y regular, además, la corrosión puede controlarse. Al ser el zinc un metal relativamente blando, se oxida durante la estampación, se desgasta más, y la presión, por el tipo de mordida, aplasta gradualmente la plancha cuando se hace una edición grande.

En una plancha de cobre se puede grabar con diferentes mordientes que aceleren o ralenticen la corrosión. Al ser más duro, en las líneas mordidas se mantiene la proporción entre lo ancho del trazo y la profundidad de la incisión.

El aguafuerte como técnica se utiliza para lograr un lenguaje artístico propio, que permite incluso la investigación y obtención de nuevas soluciones técnicas para nuevos planteamientos o problemas plásticos, tal y como podemos observar que hace Seghers en sus estampas.

A continuación, se explicará el proceso de preparación:

En primer lugar, se debe pulir, limpiar, desengrasar y calentar la plancha previamente antes de barnizarla, para facilitar la aplicación del barniz de manera homogénea y propiciar su secado (unas 8 horas aproximadamente).

Una vez seco, permite, si es necesario, el calco de un dibujo previo. Se pasa la imagen – invertida – del dibujo que se quiere grabar sobre la plancha por medio de un papel de calco o de carbón.

Es importante proteger la plancha por los bordes y el revés con un barniz de sellado rápido (con alcohol).

La plancha dibujada se sumerge en el baño de mordiente. Se empieza a morder de manera general toda la plancha o por partes, se hacen reservas para mantener los tonos claros y se insiste en los baños donde se quieren más oscuros. En el caso de repetir el barniz, se debe enjuagar con agua corriente la plancha por los dos lados, y secar bien, preferiblemente con

aire manual o mecánico, para asegurar que las zonas en hueco ya grabadas quedan bien secas, pues el barniz no se fija en una zona húmeda.

Una vez terminado el proceso de mordida se limpia la plancha con un disolvente graso como el aguarrás, aplicándolo con una brocha de cerda, para que no queden restos del barniz entre las líneas. Después se seca meticulosamente con un trapo de algodón.

Se prepara la tinta para la impresión, atemperándola previamente para facilitar así su aplicación y penetración en el trazo grabado en la plancha. Esta se aplica con una muñequilla de piel o de tarlatana, o con un rastrillo de plástico, cubriendo la totalidad de la superficie de manera regular. A continuación, se hace la limpieza del exceso de tinta con una tarlatana esponjosa y suave, repasando toda la plancha y quitando la tinta de la superficie sin morder. Finalmente se limpia la plancha con un trozo de papel de periódico, presionando ligeramente la plancha, para evitar que seque la tinta introducida en los surcos.

Si se buscan los blancos totales, se limpia con recortes de papel de seda espolvoreados con un poco de talco fino de Venecia.

Una vez realizado este proceso, solo queda la estampación, para ello se coloca un acetato sobre la platina del tórculo, en el que se señalan las medidas y colocación exactas del papel y la plancha. A continuación, sobre este acetato se coloca la plancha, seguidamente el papel o la tela, previamente humectados, y finalmente un papel de seda, para evitar el contacto directo del tórculo sobre el soporte. Una vez está todo preparado debidamente, se gira la rueda para mover la platina y que los rodillos del tórculo ejerzan presión y se produzca la estampa.

Tras realizar la estampación, se seca entre papeles secantes y cartones (para evitar deformaciones en la estampa).

PUNTA SECA⁵

La técnica de la punta seca aparece por primera vez en el siglo XV, y se consolida por completo con las estampas de Dürero (1471 – 1528).

Esta toma su nombre del instrumento que se utiliza para su realización, es decir, la punta seca, una barra cilíndrica de acero templado terminada en punta afilada, sin aristas y parecida a un lápiz. Esta punta también puede ser de diamante o rubí, por su dureza y resistencia en el corte. Se fabrican con diferentes grosores, pesos y formas.

⁵ GARRIDO, *op.cit*, p. 12

Con respecto a la tipología, podemos decir que tiene ventaja sobre las otras técnicas por su inmediatez, ya que se trata de rayar o abrir un surco directamente sobre la plancha de metal, en el cual se forman de manera simultánea dos olas de metal o rebabas. Esto permite la introducción de la tinta en el surco inicial y debajo de las dos rebabas, proporcionando así una línea intensa y esfumada muy pictórica.

El trazo de la punta seca se distingue por la dificultad de dominar el dibujo, por lo que se aprecia cierta frescura por la espontaneidad de las líneas, y al mismo tiempo no permite trabajos demasiado detallados.

Se requiere que la punta sea lo suficientemente dura y afilada para que incida con fuerza en el metal y se asegure la profundidad en el grabado de la línea. Normalmente se usa una plancha de cobre por ser este un metal más duro y poder conservar mejor las rebabas, no obstante, también puede ser de zinc.

La plancha debe estar biselada, para que esta pase sin problemas por el tórculo y que se evite una rotura del soporte. Del mismo modo, es imprescindible no llegar con los trazos al borde de la plancha, ya que la tinta podría salirse con la presión del tórculo manchando así el papel.

Por lo general, una vez grabada la plancha, se limpia con aguarrás y se desengrasa bien, teniendo sumo cuidado a la hora de utilizar un trapo, para evitar que este deje restos entre las rebabas, por lo que es preferible realizar el secado con aire, mecánico o manual.

El entintado de la plancha se hace con una muñequilla de tarlatana, de fieltro enrollado o de cuero flexible, para no romper la rebaba. Se realiza con un movimiento suave y rotatorio, que asegure la entrada de la tinta en el surco, para lo que se recomienda entibiar la plancha en una mesa de calor, haciendo que la tinta se ablande y baje al fondo del surco.

A continuación, se limpia la plancha en primer lugar con una tarlatana en forma de nube, de manera general, y seguidamente con papel de periódico, y finalmente, al igual que en el aguafuerte, se termina con recortes de papel de seda espolvoreados con talco de Venecia.

Se puede manipular la plancha dejando más o menos tinta en forma de velo, es decir, dejando tinta en zonas superficiales no grabadas de la plancha. Esto conlleva cierta regularidad en la edición, ya que es sumamente complicado realizar dos planchas exactamente iguales.

Con respecto a la impresión, se sigue el mismo proceso que el explicado en el caso anterior.

AGUATINTA⁶

Esta técnica corresponde al afán de los artistas de recrear en los grabados el efecto y colorido de las acuarelas y de los dibujos a la aguada, así como la reproducción de los tonos intermedios y gradaciones del efecto de la aguada a tinta china.

Por lo tanto, esta técnica toma su nombre del efecto buscado de media tinta y acuarela.

La matriz utilizada para el aguatinta es, al igual que en los casos anteriores de metal, ya sea zinc, hierro o aluminio, aunque es preferible utilizar el cobre, tanto por su dureza como por la manera en que este es corroído por el mordiente, permitiendo que el hueco producido sea tan ancho como profundo, y sus paredes paralelas entre sí.

Se le aplica resina de colofonia a la plancha, cuyos granos ofrece la posibilidad de conseguir una gran variedad de texturas. La forma de aplicarla puede ser manual o mecánica, esparciendo el polvo a través de una bolsa de tela o mediante un tamiz metálico (manual) o bien a través de una caja resinadora (mecánica).

El aguatinta es una técnica que, como ya hemos dicho crea medias tintas por medio de miles de poros muy pequeños, resultado de la resina de colofonia, que se emplea de forma independiente o en combinación con otras técnicas. Del mismo modo permite planos de negros, de grises o de color muy amplios, con una gran modulación de valores de claroscuro, texturas, superposiciones, etc.

Para obtener una textura más sutil, se puede sustituir la resina de colofonia por polvo de asfalto, que es más fino y de mayor adherencia.

Para preparar la plancha, esta se desengrasa con bencina disuelta en agua, alcohol, o en vinagre diluido en agua. Es importante evitar que queden residuos o huellas. Seguidamente se procede al secado de la plancha con trapos limpios de algodón.

Una vez desengrasada, se aplica la resina y se calienta la plancha por igual en todas sus partes. En el momento en que los granos de resina aparecen transparentes y brillantes, se debe detener el calentamiento y esperar a que enfríe. A continuación, se hacen las reservas con un barniz de secado rápido con base de alcohol, lo que permite la gradación de los tonos del aguatinta.

Este proceso se repite tantas veces como tonos o valores se quieran. Terminada la mordida del aguatinta, se limpia la plancha con alcohol y una brocha de cerda natural.

⁶ GARRIDO, *op.cit*, p. 12

Finalmente se entinta con una rasqueta de plástico y se limpia del mismo modo que en los casos anteriores. Una vez terminada la limpieza, se procede a la estampación, que sigue el mismo método que el explicado en las técnicas anteriores.

Cabe mencionar que Seghers fue pionero en la utilización de esta técnica de grabado.

Como se ha mencionado anteriormente, en las estampas seleccionadas únicamente se utilizan la técnica del aguafuerte y la punta seca. No obstante, se observan variantes en cada una de las estampas, ya que Seghers no hace tiradas completas, sino que de una misma plancha saca distintas estampas.

Esta es principalmente la mayor característica de este autor, ya que es bastante inusual encontrar a un grabador que se dedique a experimentar, a conocer la técnica y variarla dependiendo de su objetivo final con respecto al acabado.

Si bien es cierto que esto ha sido posible gracias a que Seghers se encontraba en una posición económica elevada, ya que no se dedicaba solo y exclusivamente a su obra artística, y por lo tanto no vivía de ella, sino que su oficio principal era el de comerciante de arte, oficio que aprendió y heredó de su padre. Motivo por el cual su obra se compone por tan pocas y diferentes estampas, ya que no tenía la necesidad de producir varias tiradas de una misma plancha para sacarlas a la venta, sino que podía permitirse innovar, investigar y trabajar con cada una de las estampas de manera diferente.

Teniendo esta particularidad en cuenta, a continuación, se hará una síntesis de los datos técnico-materiales sacados del Anexo A.

Se va a dividir la selección anteriormente mencionada por:

- Soporte: tela / papel
- Formato del soporte
- Añadidos
- Color: un solo color / varios colores

SOPORTE:

Podemos hacer una diferenciación entre papel y tela. Dentro del papel encontramos que todos son de manufactura artesanal. Con respecto a la tela, encontramos tres variantes, a saber, tela de lino, tela de algodón y trapo⁷.

PAPEL 22	LINO 7	PAÑO 6	ALGODÓN 1
HB13 II K	HB 13 I A	HB 13 I C	HB 13 I B
HB 13 II M	HB 13 I E	HB 13 I D	
HB 13 II N	HB 13 II L	HB 13 I F	
HB 13 II O	HB 47 I A	HB 13 I G	
HB 13 II P	HB 47 I B	HB 13 I H	
HB 13 II Q	HB 47 I C	HB 13 I I	
HB 13 II R	HB 47 I D		
HB 13 III S			
HB 13 III T			
HB 13 III U			
HB 13 IV V			
HB 13 IV W			
HB 46 A			
HB 46 B			
HB 46 C			
HB 46 D			
HB 46 E			
HB 46 F			
HB 47 II E			
HB 47 II F			
HB 47 II G			
HB 47 II H			

⁷ Entendemos que se refiere a telas reutilizadas.

FORMATO DEL SOPORTE:

Encontramos una clara diferenciación entre soportes recortados por el interior de la zona estampada y soportes que han sido cortados justo por el borde del marco producido por la plancha, es decir, por fuera de la estampación.

DENTRO DE LA ESTAMPACIÓN 27	FUERA DE LA ESTAMPACIÓN 9
HB 13 I A	HB 13 I G
HB 13 I B	HB 13 IV V
HB 13 I C	HB 46 E
HB 13 I D	HB 47 I A
HB 13 I E	HB 47 I C
HB 13 I F	HB 47 I D
HB 13 I H	HB 47 II E
HB 13 I I	HB 47 II F
HB 13 II K	HB 47 II G
HB 13 II L	
HB 13 II M	
HB 13 II N	
HB 13 II O	
HB 13 II P	
HB 13 II Q	
HB 13 II R	
HB 13 III S	
HB 13 III T	
HB 13 III U	
HB 13 IV W	
HB 46 A	
HB 46 B	
HB 46 C	
HB 46 D	
HB 46 F	
HB 47 I B	
HB 47 II H	

TÉCNICA:

Con respecto a la técnica encontramos que se ha utilizado tanto la técnica del aguafuerte como la de la punta seca, sin embargo, podemos hacer una distinción entre las estampas que presenta la estampación realizada en aguafuerte, aquellas que han tenido añadidos en punta seca, y aquellas que presentan matices más sutiles en esta misma técnica. Finalmente, encontramos también una variante con perforaciones.

Si bien es cierto, la plancha utilizada es la misma, por lo que las modificaciones a lo largo de las estampaciones se realizaron en la plancha original.

AGUAFUERTE 19	AÑADIDOS CON PUNTA SECA 12	MATIZACIONES CON PUNTA SECA 3	PERFORACIONES 2
HB 13 I A	HB 13 II K	HB 13 III S	HB 13 IV V
HB 13 I B	HB 13 II L	HB 13 III T	HB 13 IV W
HB 13 I C	HB 13 II M	HB 13 III U	
HB 13 I D	HB 13 II N		
HB 13 I E	HB 13 II O		
HB 13 I F	HB 13 II P		
HB 13 I G	HB 13 II Q		
HB 13 I H	HB 13 II R		
HB 13 I I	HB 47 II E		
HB 46 A	HB 47 II F		
HB 46 B	HB 47 II G		
HB 46 C	HB 47 II H		
HB 46 D			
HB 46 E			
HB 46 F			
HB 47 I A			
HB 47 I B			
HB 47 I C			
HB 47 I D			

APLICACIÓN DEL COLOR:

Si hablamos del color vemos que en su mayoría se trata de colores únicos (contando con la tinta utilizada y el color de la base como uno solo), no obstante, existe una parte bastante amplia que presenta varios colores dependiendo de la zona del paisaje en la que se aplique.

Por tanto, vamos a diferenciar entre estampas de un solo color, y estampas de varios colores.

UN SOLO COLOR 24	VARIOS COLORES 12
HB 13 II K	HB 13 I A
HB 13 II L	HB 13 I B
HB 13 II M	HB 13 I C
HB 13 II O	HB 13 I D
HB 13 II P	HB 13 I E
HB 13 II Q	HB 13 I F
HB 13 II R	HB 13 I G
HB 13 III S	HB 13 I H
HB 13 III U	HB 13 I I
HB 13 IV V	HB 13 II N
HB 13 IV W	HB 13 III T
HB 46 A	HB 47 I A
HB 46 B	
HB 46 C	
HB 46 D	
HB 46 E	
HB 46 F	
HB 47 I B	
HB 47 I C	
HB 47 I D	
HB 47 II E	
HB 47 II F	
HB 47 II G	
HB 47 II H	

La combinación de estas posibilidades técnicas da lugar a diferentes resultados, por ejemplo, podemos observar en la estampa HB 13 I H, la cual se encuentra estampada en paño, con la técnica del aguafuerte, cómo ha sido recortada por dentro de la zona estampada, eliminando así el marco creado por la propia plancha.

Del mismo modo se han utilizado varios colores para reforzar la presencia del paisaje, matizando sobre todo las rocas en el primer plano y las montañas del fondo, de forma que resalta la presencia de la naturaleza en estado puro dejando así en segundo plano la aldea que se encuentra en el valle (justo en el centro a la derecha).

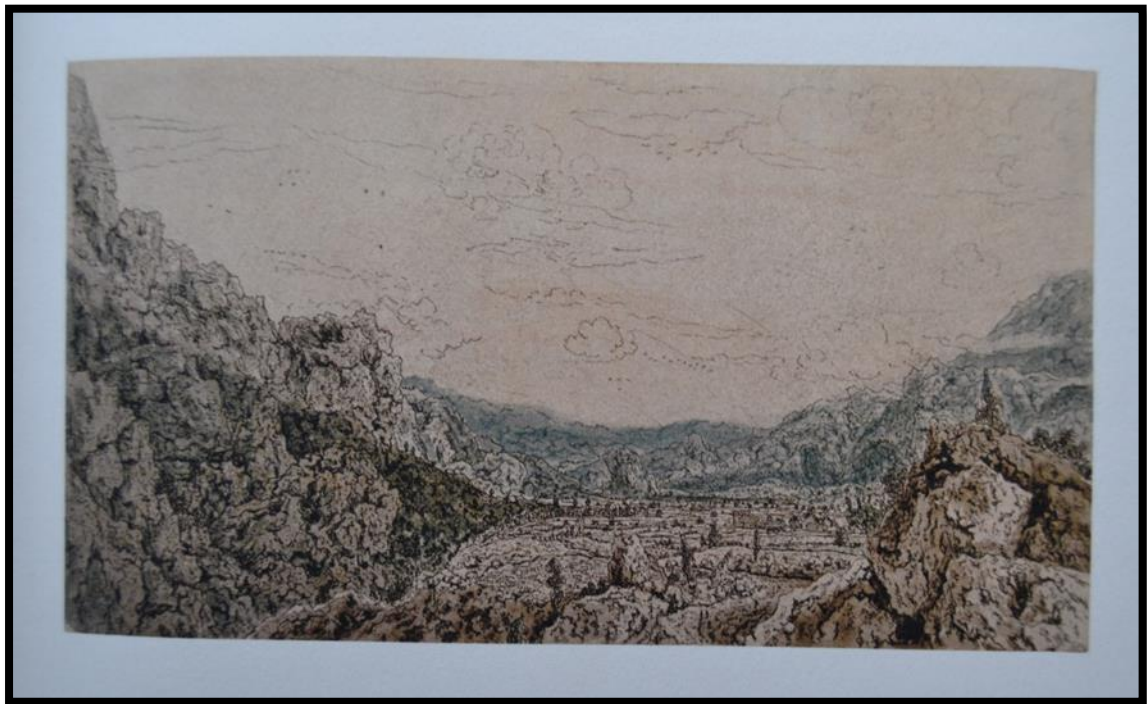


Fig. 1: HB 13 I H

Si a continuación nos fijamos en la estampa HB 13 II N, vemos que está estampada sobre papel, con la técnica del aguafuerte, aunque con añadidos en punta seca. Se trata de la misma plancha, pero modificada.

Así pues, vemos como además de utilizar el color, refuerza algunas zonas de las rocas en primer plano y de las montañas del fondo, dándole una gran profundidad al paisaje.



Fig. 2: HB 13 II N

Esto mismo se observa en la estampa HB 13 III U, cuyo soporte, al igual que en la anterior, es el papel. En esta, a pesar de utilizar un solo color, vemos como ha seguido aportando intensidad al paisaje, utilizando de nuevo la punta seca, con la que ha modificado la plancha para matizar aún más y de nuevo, las rocas en primer plano y las montañas del fondo.

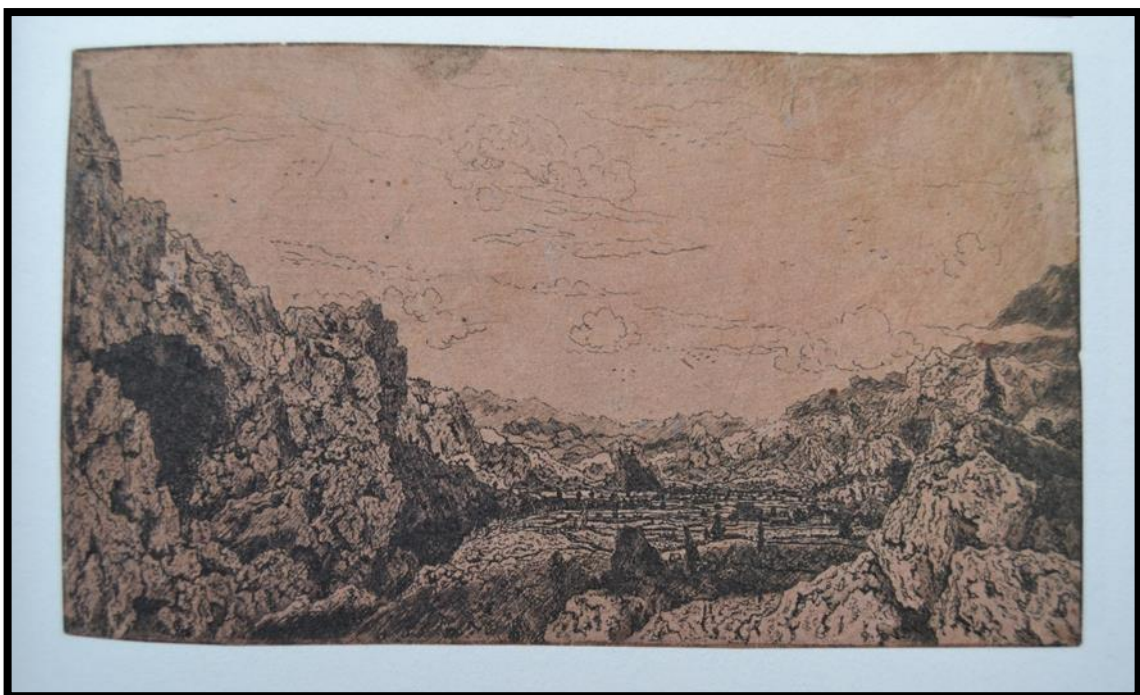


Fig. 3: HB 13 III U

Por lo tanto, vemos como Seghers a medida que añade y modifica las planchas de su estado original, va buscando acentuar los matices de la naturaleza, la fuerza de las rocas y montañas, mostrando la inmensidad de las mismas, y dejando en un segundo plano en el que muchas veces pasa desapercibida, la aldea situada en el valle.

Siguiendo con la estampa HB 46 D, la cual se encuentra estampada sobre papel, con la técnica del aguafuerte, vemos como se utiliza un solo color, no obstante, encontramos una curiosidad, y es que, con la misma tinta blanca utilizada para la estampación, ha creado un aspecto nebuloso sobre la misma, esto es gracias a la disolución de esta tinta en combinación con el fondo oscuro de la preparación marrón grisácea.

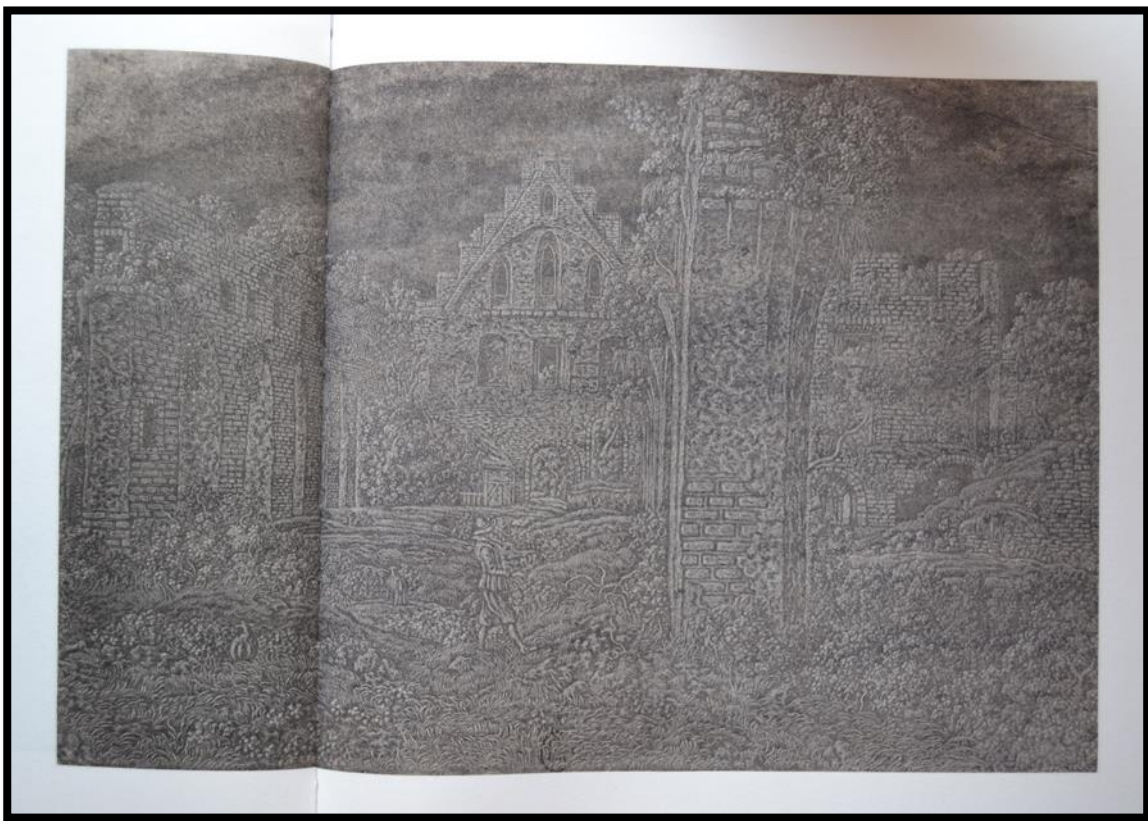


Fig. 4: HB 46 D

Este efecto se contrapone con el que encontramos en la estampa HB 47 I A, que además de tratarse del mismo paisaje, pero en un formato más pequeño, vemos como aquí ha decidido utilizar el color, aportándole más luminosidad a la imagen.

Encontramos también que se encuentra estampada sobre lino, utilizando únicamente la técnica del aguafuerte. Además, al contrario que en las estampas anteriores, se ha respetado el marco creado por la plancha, recortando la estampa por fuera de este, y no por dentro de la zona estampada.



Fig. 5: HB 47 I A

Ahora bien, si nos fijamos en la estampa HB 47 II F, vemos que se trata de la misma plancha que la utilizada en la anterior, no obstante, aquí además de la técnica del aguafuerte, observamos como aparece la punta seca, matizando y reforzando ciertas zonas del paisaje, aportando más fuerza en la vegetación y ciertas partes de las ruinas.

Así mismo, encontramos una gran diferencia con respecto al color. Si bien la anterior mostraba luminosidad, creada por el uso de diferentes colores, en esta vemos como las ruinas se presentan oscuras, aportándoles profundidad y creando un halo de misterio, simplemente con la utilización de la preparación de base y la tinta de la estampación.

Vemos como predominan la vegetación y las ruinas de la abadía, dejando en un segundo plano, y a veces casi imperceptible, a la figura humana que se encuentra en el centro de la imagen. Podemos decir que su estética, a través de su técnica, denota la determinación entre antagonismos que se desarrolla en el intimismo romántico. Por lo que su propia técnica mutable, forma parte, podríamos decir, de su búsqueda interior.

Del mismo modo que en la estampa anterior, se mantiene el marco creado por la propia plancha, encontrando así la estampación completa, y no recortada.



Fig. 6: HB 47 II F

Como conclusión podemos decir que Seghers utiliza la técnica al servicio de la iconografía. No se limita a producir tiradas sacando series iguales de grabados, sino que experimenta, crea estampas diferentes unas de otras, sin repetir dos iguales, probando y buscando, con diferentes técnicas y diferentes materiales, todo para alcanzar el acabado deseado, buscando expresar y transmitir a través de la imagen.

Del mismo modo, vemos como en todo momento realza la naturaleza, dejando en un segundo plano, en ocasiones casi imperceptible, al ser humano, aunque este se encuentre siempre presente, ya sea de forma directa como en las estampas del grupo HB 46 y HB 47, o indirecta, como encontramos en las estampas del grupo HB 13, en el que no vemos figuras humanas, pero si una aldea, es decir, una construcción realizada por el hombre.

Además, sus estampas no son simples grabados, sino que utiliza los diferentes recursos para conseguir un resultado pictórico, es decir, concibe la estampa como una pintura, no como un grabado.

3. HÉRCULES SEGHERS Y EL ROMANTICISMO ALEMÁN

El romanticismo alemán es un movimiento cultural originado en Alemania (no obstante, se ha de tener en cuenta el prerromanticismo inglés, de la mano de W. Blake y H. Fuseli) a finales del siglo XVIII, como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la ilustración y el neoclasicismo, confiriendo prioridad a los sentimientos.

Este movimiento se extiende más artística que políticamente, ya que el intento de rescatar las raíces culturales lleva consigo la exaltación de los nacionalismos, y los poderes políticos de la época erradican estos intentos. Sin embargo, como acabamos de decir, en el arte, el romanticismo se extiende en el tiempo, ya que se trata de la búsqueda del yo interior, y esto es algo que está presente en la figura del artista, aunque se puedan reflejar en sus obras las diferentes situaciones políticas de las distintas épocas.

No obstante, encontramos el germen del romanticismo en el *Sturm und Drang*; esta fue una corriente literaria de la década de 1770, formada por unos jóvenes intelectuales que se contraponían y criticaban el racionalismo de la ilustración y el absolutismo político.

En definitiva y citando a Fritz Novotny⁸ “el romanticismo es uno de aquellos términos utilizados en la Historia del arte cuyos límites son particularmente difíciles de definir. Esto no se debe únicamente al hecho de que el significado de un concepto se amplía hasta el punto de hacerse impreciso, sino también a que elementos del romanticismo aparecen en numerosas anticipaciones antes de asumir la concentración y determinación de una tendencia puramente estilística.”⁹

Es decir, no se trata solo de un movimiento artístico, sino que el romanticismo es más una actitud ante la vida, que una corriente a seguir. Aunque bien es cierto que encontramos un periodo marcado en la historia y delimitado como tal, vemos antecedentes de este muchos años antes, tanto en el ámbito filosófico y político como en el artístico.

Prueba de ello es la clara influencia que podemos encontrar entre la obra de Hércules Seghers y Caspar David Friedrich.

⁸Fritz Novotny (10 de febrero de 1903 en Viena - 16 de abril de 1983 en Viena), fue un historiador de arte austriaco. Es considerado miembro de la Escuela de Historia del Arte de Viena.

⁹ GALLEGO RAQUEL, *Historia del Arte 2º bachillerato*, Madrid: Editex, 1998.

Caspar David Friedrich¹⁰ (Greifswald, 5 de septiembre de 1774 – Dresde, 7 de mayo de 1840), fue un pintor paisajista alemán de finales del siglo XVIII y principios del XIX, considerado como el icono del romanticismo alemán, así como el artista más importante de su generación.

Friedrich, hijo de Adolph Gottlieb Friedrich, el cual era jabonero y cerero, y de su mujer Sophie Dorothea Bechly, sufrió experiencias traumáticas desde la infancia, como fueron la muerte de su madre y la de su hermano, quien perdió la vida por salvarlo a él de ahogarse.

Con respecto a su carrera como artista, sabemos que comenzó sus estudios en la Universidad de Greifswald, donde el profesor de dibujo Gottfried Quistorp, se convierte en su maestro.

En 1794, impulsado por su maestro, Friedrich se inscribe en la academia de Copenhague, considerada en aquella época como una de las instituciones más liberales de Europa, y en la que aprende a copiar modelos en yeso y retratar el cuerpo humano mediante dibujos del natural.

Posteriormente, en 1798, se traslada a Dresde, ciudad que en el siglo XVIII era considerada como “La Florencia alemana”, dadas su belleza y ricas colecciones de arte. Además, se encontraba allí una importante escuela paisajista, fundamentada en los paisajes flamencos.

Unos años después, concretamente en 1801, vuelve a su lugar de nacimiento para pasar unas vacaciones, que se prolongaron hasta 1802, año en el que, de nuevo, se traslada a Dresde, donde permanece hasta 1810, cuando decide viajar a Resengerbirge (sur de Dresde).

Tras su boda en 1818 con Christiane Caroline Bommer se traslada a Pomerania, y posteriormente tendrá tres hijos, Emma, Agnes Adelheid y Gustav Adolf.

Finalmente, se vuelve a trasladar a Dresde, donde permaneció el resto de sus días, hasta encontrar la muerte en 1840.

A lo largo de toda su vida, Friedrich fue formándose como artista. Si observamos su obra, vemos como la naturaleza se presenta en ella como protagonista, prácticamente absoluto, de la misma, ensalzando y poniendo en vigor el concepto romántico del momento.

Encontramos sinuosos acantilados, pendientes escarpadas, acompañadas normalmente por un mar de nubes o niebla, dando la sensación de que hay algo que se encuentra más allá, que tras ellas reside la puerta hacia lo desconocido, aportándole profundidad al paisaje.

¹⁰ La información referente al pintor Caspar David Friedrich se ha obtenido del siguiente ejemplar: RUSSO, RAFAELLA, *Friedrich: La naturaleza y el individuo en el romanticismo alemán*, Madrid: Electa bolsillo, 1999.

Del mismo modo, vemos como la naturaleza se encuentra presente, como ya hemos dicho, en todo momento, relegando así a la figura humana a un segundo plano, la cual, además (prácticamente siempre), le da la espalda al espectador en todo momento.

Por lo tanto, teniendo todo esto en cuenta, y volviendo a la obra de Hércules Seghers, vemos que el poder del paisaje y la magnificencia de la naturaleza, están presentes insistentemente como protagonistas extremos tanto en Seghers como en Friedrich.

En un cuadro flamenco, encontraremos una escena que siempre remite al paisaje, bien sea a través de una ventana, o porque se desarrolle efectivamente al aire libre.

Los paisajes de este periodo se realizaban sin apuntes del natural, con lo cual sus elementos estaban completamente estereotipados: las rocas con perfiles aristados y ausentes de vegetación, las ciudades en la lejanía, los árboles en forma de pluma, con troncos delgados y largos, etc. Los personajes se distribuyen equilibradamente, bien en el centro si es uno sólo, bien simétricamente si son varios. Las acciones son muy comedidas y apenas se deja lugar al movimiento.

Por lo tanto, podríamos considerar que nuestro autor, Hércules Seghers, se desprende de ciertas reglas del paisajismo pictórico flamenco, al alterar una y otra vez las planchas utilizadas para sus estampas, siendo el primero de los holandeses que realizó grabados en color, jugando con cierta improvisación y espontaneidad interior y concibiendo, por tanto, el grabado como una pintura.

También podemos observar en su obra el tratamiento formal casi orgánico de la vegetación y las montañas, dotando así a las formas de cierto movimiento.

El dramatismo que emanan sus obras gracias al contraste de luces y sombras nos muestra una calidad mística y perturbadora; el ser humano queda reducido a una figura ocasional y casi aislada, intimidada, en un marco sobrecogedor.

Estas características que se encuentran en la obra de Seghers, las vemos siglos después en las pinturas de Friedrich.

El uso de la naturaleza como puerta del alma, la expresión de sentimientos evocados a través de la misma, se observan en cada uno de los detalles que se encuentran en los cuadros de Friedrich.

A todo esto hay que sumarle la característica de la figura humana, que como hemos mencionado anteriormente, se encuentra siempre de espaldas al espectador, invitando a este

a observar el cuadro en su totalidad, que, al no presentar marcos en la propia pintura que limitasen la lectura del mismo, muestra, que no solo se está representando el paisaje que presenciamos, sino que se trata tan solo de una parte de este, es decir, se hace aún más hincapié en la inmensidad y el misterio de lo natural, en su magnificencia y grandeza.

Es, por lo tanto, prácticamente indiscutible, el considerar que la obra de Friedrich se encuentra influenciada por la de Seghers.

Además, no solamente podemos suponerlo a raíz de las similitudes (estéticas y simbólicas) que encontramos entre ellos, sino que hay una probabilidad bastante razonable, de que Friedrich estudiase y se nutriese directamente de la obra de Seghers a través de las colecciones existentes de esta.

Tras varias indagaciones, se han encontrado referencias a una colección de la obra de Seghers, que se compone por 15 estampas, y que se encuentra expuesta en Dresde, ciudad en la que Friedrich pasó gran parte de su vida.

Esta colección llegó a Dresde en 1746, de manos del coleccionista Carl Heinrich Von Heineken¹¹. Friedrich llegó a Dresde por primera vez en 1798, con el fin de nutrirse de las posibilidades que esta ciudad le ofrecía entre ellas, el estudio de las colecciones que allí se albergaban.

Por lo tanto, resulta factible que las similitudes que encontramos en ambos autores no sean simple casualidad, sino que tengan una relación directa.



*Acantilados de
Stubbenkammer,
1801, Friedrich.*

¹¹Cita textual del escrito de Heineken en la que se habla de dicha colección:

“Hercules Zeghers ou Segers, qui a gravé & imprimé des Païfages en couleur, d’une maniere très finguliere, non fur toile, comme dit Mt. Descamps, mais fur papier, & dont l’Ouvre eft extrêmement rare. Il fe trouve dans le Salon de Dresde, 15 pieces de lui, & encore celle, dont Houbracken parle T. II. 136”

HEINEKEN, C.H, *Idée générale d'une collection complete d'estampes : avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*, A Leipsic et Vienne: Krauss, Johann Paul, 1771 << <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/188395>>> [01-06-2018]

III: CONCLUSIONES:

Tras realizar el presente estudio, se ha llegado a la conclusión de que Hercules Seghers puede ser considerado como el antecedente directo de uno de los mayores representantes del romanticismo alemán - Caspar David Friedrich -, no solo por la iconografía y estética de su obra, sino también por el uso de las técnicas y materiales con los que trabaja, con el fin de expresar y dejar ver el alma del artista.

Cada una de sus estampas se presentan de forma diferente, bien por un cambio en el soporte, en el color, o modificaciones en la propia plancha.

No obstante, hay una característica común en los grupos de estampas estudiados, y es que, en una primera instancia, realiza la estampación con la técnica del aguafuerte, sin ningún añadido ni modificación, y posteriormente, va matizando dicha plancha con la técnica de la punta seca, siempre reforzando y aportando intensidad a la naturaleza y vegetación presentes en el paisaje, confiriéndole una profundidad, característica de las pinturas románticas.

Finalmente, he de decir que a pesar de la información tanto técnico-material como histórico-artística que posee ese autor, el estudio sobre su obra y su persona, en profundidad, es prácticamente inexistente.

Únicamente se conocen dos estudios amplios referentes a este autor, uno de ellos es el catálogo realizado por el Rijks Museum, el cual se ha mencionado varias veces a lo largo del presente estudio, y otro, el libro sobre dicho autor escrito por E. Haverkamp Begemann¹², en el cual se basa el catalogo anteriormente mencionados.

A pesar de tratarse de dos fuentes de información bastante completas, la difusión de este artista es tan escasa que apenas se menciona y se tiene en cuenta, al menos, en los ámbitos que yo personalmente conozco.

Desde mi punto de vista, nos encontramos ante una figura única a lo largo de la historia que merece la pena conocer, tanto su obra como la influencia que esta ha podido tener sobre otros artistas posteriores, así como sus propios antecedentes.

¹² BEGEMANN E. HAVERKAMP, *Hercules Segers: The Complete Etchings*, Amsterdam Scheltema & Holkema, 1973.

IV: BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA

Begemann, E. Haverkamp, *Hercules Segers: The Complete Etchings*, Amsterdam Scheltema & Holkema, 1973.

Duque, Félix, *La estrella errante. Estudios sobre la apoteosis romántica de la historia*, Madrid: Ediciones Akal, 1997.

Gallego, Raquel, *Historia del Arte 2º bachillerato*, Madrid: Editex, 1998.

GARRIDO COCA, *Grabado: procesos y técnicas*, Madrid: Ediciones Akal, 2014.

Heineken, C.H, *Idée générale d'une collection complete d'estampes : avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*, A Leipsic et Vienne: Krauss, Johann Paul, 1771 << <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/188395>>>, [01-06-2018]

Huigen, Leeftang, et,al, "Hercules Segers: catalogue" en *Hercules Segers painter etcher*, vol. I Amsterdam: Rijksmuseum, 2017.

Huigen, Leeftang, et,al, "Hercules Segers: plates" en *Hercules Segers painter etcher*, vol. II Amsterdam: Rijksmuseum, 2017.

Russo, Rafaella, Friedrich: *La naturaleza y el individuo en el romanticismo alemán*, Madrid: Electa bolsillo, 1999.